

IMAGENS TRAMADAS

no campo expandido da Fotografia

Dissertação de Mestrado

Bernardo Pena de Sousa Santos

Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, FBA.UP

Índice

Resumo/Abstract

1 Introdução

2 O carácter polissémico da fotografia

2.1 Receio do Novo

2.2 A Fotografia Conceptual

2.3 Modos de ver

3 O campo expandido da fotografia

4 Trama, entre o conceito e a técnica

4.1 Conopeu

4.2 Das Unheimlich

4.3 Layers of identity

5 Conclusão

6 Bibliografia

Agradecimentos

Começo por agradecer à minha orientadora, a Professora Susana Lourenço Marques por me ter acompanhado e aconselhado ao longo deste percurso, e também ao Professor Fernando José Pereira, sem o qual este mestrado não existiria.

Este projecto é o culminar de dois anos de mestrado, uma parte importante do meu amadurecimento autoral. Mas, mais do que isso, é parte de um caminho que nem começou nem acaba aqui, com este estudo. Se, de grosso modo, tivesse de definir o que foi mais importante no decorrer destes dois anos, penso imediatamente no atelier conjunto que tive com os meus colegas e como isso afetou, de uma maneira orgânica e não forçada, o meu trabalho. Lá habitaram autores de diversas áreas da expressão artística, como a pintura, gravura, dança contemporânea, performance, etc. O seu contágio no meu trabalho faz dele o que é hoje e estou-lhes profundamente grato pelo tempo que estivemos em contacto, espero que não acabe por aqui.

Agradeço por fim à minha família pela sua paciência infinita, à Alma pela ajuda na paginação e à Mariana, por tudo ao longo de quase cinco anos.

Ao meu pai, de quem tenho saudades.

Resumo

Tanto para Rosalind Krauss como para George Baker a fotografia vive um momento de profunda mutação, desde que se tornou um objecto teórico tornando-se complicado defini-la epistemologicamente. A sua relação com a “verdade” ruiu, o conceito de real tornou-se relativo. Deixámos de acreditar nela de forma tão profusa e imediata.

Existe uma consciência generalizada da existência de várias perspectivas possíveis para um mesmo facto. O *instante decisivo* está longe de ser a única abordagem à fotografia, não havendo uma maneira “correcta” de pensar ou trabalhar o objecto fotográfico.

Imagens Tramadas é um projecto no campo expandido da fotografia, **Conopeu**, **Das Unheimliche** e **Layers of identity** são três trabalhos onde a trama é o elo comum, submetidos a manualidades várias ao longo do processo, são abordagens que pretendem de uma forma ou outra escapar ao ideal fotográfico.

Abstract

For Rosalind Krauss, and George Baker as well, photography is going through a moment of deep mutation. Since it became a theoretical subject, it became hard to define it epistemologically. Its relationship with the truth collapsed, and the concept of real became relative. We stopped believing in photography in the same immediate and profuse manner.

There is a widespread awareness of the variety of perspectives about the same fact. The decisive instant is far from being its only approach, since there is no correct manner of thinking or working a photographic subject.

***Imagens Tramadas** is a project in the expanded field of photography. **Conopeu**, **Das Unheimliche** and **Layers of Identity**, are a set of three works, among which trama is the common bond. Submitted to several handcrafting techniques in the course of the creation process, these approaches aim to escape, one way or another, the photographic ideal.*

1. Introdução

“O inimigo da fotografia é a convenção. A sua salvação vem do experimentador que se atreve a chamar “fotografia” qualquer resultado com meios fotográficos, com uma câmara ou sem ela.”

Laszlo Moholy-Nagy, 1947

O valor documental da fotografia é indiscutível e é estreita a sua ligação ao instante. Implicando o sujeito na captura de uma situação a partir de um processo mecânico, torna-se na testemunha de um momento no tempo, com aparente fatalidade do referente.

Há mais para este meio do que a simples captação de momentos e mesmo no seu carácter documental existe alguma subjetividade. Se a fotografia revela tão profusamente a realidade e se, consequentemente, produz factos, de forma tão imediata, então viveríamos num mundo sem falácias e relatividade, ambas indispensáveis ao pensamento crítico. Stephen Colbert criou um termo para definir exatamente isso — *truthiness* — e descreve-o como “what you want the facts to be, as opposed to what the facts are”(Fontcuberta 2013:5). Utilizado de forma pouco inocente, no prefácio de *The Photography of Nature & The Nature of Photography* (Fontcuberta, 2103) — um livro sobre a veracidade do meio fotográfico, as suas funções e sistemas de representação — a ideia defendida em *truthiness* é a de que a revelação de verdades maiores implica ultrapassar certas lógicas.

Será então o documental o único uso para a fotografia? Ou terá ela um horizonte muito mais amplo, onde é desconstruído o *l’instant décisif* (termo de Henri Cartier-Bresson), passando-o para segundo plano e dando espaço plástico à cor, à duração, à escala e a uma série de outros parâmetros que, sendo menos palpáveis, não são certamente menos importantes.

São muitos os elementos que afectam a prática fotográfica e múltiplos os equilíbrios entre si. Como esclarece Stephen Shore, a fotografia pode ser entendida em vários níveis, para começar, com o da própria impressão, sendo a decisão do formato (Shore, 2007: 5) parte integrante do processo de qualquer trabalho fotográfico.

De facto é importante saber discernir os domínios da fotografia enquanto meio interdisciplinar, ter noção das suas ferramentas, tal como as de outras áreas (como as da pintura ou da gravura), da maneira como influem no resultado e se imiscuem uns nos outros nesta teia de referentes a que chamamos fotografia. É um *sistema radial* de elementos com uma infinidade de possíveis resultados, um microcosmos imagético que para ser vislumbrado exige um olho desprovido de convenções e disposto a adoptar vários *modos de ver* (Berger, 1972).

Há muito que a legitimidade da fotografia já não é uma discussão, cada vez mais as práticas artísticas se complementam e se imiscuem umas nas outras tornando-se difícil, quando não impossível, separar as mesmas.

Este projecto insere-se no âmbito da investigação sobre o **campo expandido da fotografia**, termo primeiramente empregue por Rosalind Krauss em *Sculpture in the Expanded Field* (1978) e reutilizado no contexto da fotografia por George Baker em 2005.

Pretende distanciar-se dos hemisférios do meio fotográfico, do instantâneo e da fatalidade do referente, servindo-se da intervenção física e manual em várias fases do processo para desconstruir o meio. Consiste em três séries, **Conopeu**, **Das Unheimliche** e **Layers of Identity** onde se utiliza a trama como veículo para ensaiar o *campo expandido da fotografia*, afastando-se deliberadamente do suporte fotográfico, em suma da sua condição medial. O *título* é um dos elementos dinamizadores da imagem neste projecto, a *legenda* propõe uma leitura que potencia o carácter polissémico da imagem fotográfica e que facilita o seu entendimento.

Após contextualização histórica, onde se identificam pensadores e fotógrafos que reflectem sobre a questão da legitimidade da fotografia enquanto arte ou o papel do autor na fotografia, a dissertação divide-se em três partes: a primeira sobre o **carácter polissémico** da fotografia, os **vários modos de a ver** e a sua **estrutura radial**.

Numa segunda parte é abordado o conceito de **campo expandido** segundo Rosalind Krauss e George Baker, referindo alguns exemplos artísticos importantes para este projecto e a relação axiomática entre a palavra e a imagem, olhar e ver.

Numa terceira e última parte desenvolve-se a noção de trama enquanto conceito e técnica, integrando a memória descritiva das séries que definem o projecto. A trama é o epicentro de todo o processo e é ela que une as três séries, possibilitando todo o enredo necessário para que as imagens se desloquem para um campo mais alargado de significações, problematizando as condições mediais da mesma.

2. O carácter polissémico da fotografia

2.1 Receio do novo

A invenção da fotografia, em 1839, foi tão fascinante como intimidante para os artistas da época. Enquanto alguns, como os pintores retratistas, tinham uma boa razão para estarem preocupados, outros depressa descobriram as várias possibilidades que este novo meio oferecia. A fotografia rapidamente se tornou indispensável para a maioria dos *artistas*, quer como *meio directo*, quer como *instrumento auxiliar* (Benjamin, 2004:24).

Charles Baudelaire receava que a atracção do público pela imagem fotográfica o impelisse a uma concepção vulgar do realismo afastando-o das noções artísticas. Achava também que a fotografia tinha uma natureza completamente industrial pelo que estava fora da influência da imaginação humana, excluindo assim a condição autoral das belas artes e até mesmo da própria ideia de arte. Baudelaire via a fotografia como um meio subserviente, apesar de lhe reconhecer valor não lhe reconhecia o mesmo estatuto que às demais artes: *"Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma das suas funções, ela irá suplantá-la e corrompê-la a breve trecho, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É preciso então, que retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes (...). Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo da nossa memória, e terá a nossa gratidão e será aplaudida. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, desgraçados de nós!"* (Baudelaire, 2006: 157)

O seu argumento revela o exacerbado pragmatismo com que olhava para algo tão pouco literal como o campo da arte. Parte da beleza está no facto dos objectos não assumirem a sua funcionalidade original, algo que compreende, obviamente, uma fotografia independente do momento, cujo motivo não é necessariamente representar o real. A fotografia pertence tanto ao momento como à intemporalidade e pode ser exactamente a ausência da ideia de qualquer momento instantâneo que a dota de uma particularidade transcendental.

Se por um lado existia quem pensasse como Baudelaire, por outro, na segunda metade do séc. XIX, surgiu uma outra linha, oposta a esta, onde constam nomes como Peter Henry Emerson e Alfred Stieglitz que defendiam a fotografia como um meio artístico. A fotografia aproximava-se, nesta altura, de movimentos como o pictorialista, que potenciava o uso de elementos da pintura na arte fotográfica. A fotografia começava a dar os seus primeiros passos em direcção a uma postura intermedial¹.

Defensor da legitimação artística da fotografia, Alfred Stieglitz promoveu, na galeria 291, exposições que juntavam grandes nomes de várias áreas entre os quais Auguste Rodin, Pablo Picasso ou Edward Steichen. A opção de juntar pintura, escultura e desenho com um domínio como a fotografia visava precisamente criar um panorama de proximidade entre os diversos meios e facilitar a inserção da fotografia no seio artístico.

No início do século XX, Stieglitz, juntamente com Fred Holland Day, criam a *Photo Secession*, um movimento que promovia a fotografia como uma das belas artes, particularmente o pictorialismo fotográfico. Tinham uma perspectiva controversa quanto à fotografia e ao papel do fotógrafo, onde sublinhavam a importância do mesmo na manipulação da imagem para chegar à sua visão subjectiva. Para a Photo Secession, mais importante do que o que estava à frente da câmara, era o que estava atrás dela. Em simultâneo, o *Linked Ring* — uma sociedade fotográfica semelhante mas com base no Reino Unido —, defendia também a fotografia como arte e como ciência, catalisando os demais à procura de novas formas e estilos, independentemente da sua origem técnica.

Em "Pictorial Photography"(1899), um artigo para a Scribner's Magazine, Stieglitz apoia veemente a posição de Emerson acerca da fotografia e as artes ao ponto de transcrever um texto de Emerson numa obra do mesmo intitulada *Naturalistic Photography* : *"Chamou-se à fotografia um meio irresponsivo. Isto é o mesmo que dizer que ela é um processo mecânico. Um grande paradoxo que tem sido combatido é considerar que, dado a fotografia não ser "trabalho manual", como diz o público, - embora verifiquemos que está associada a muito trabalho manual e a muito trabalho intelectual- ela não é uma linguagem artística. Isto é uma falácia nascida da falta de reflexão. O pintor aprende a sua técnica para se exprimir, e considera a pintura um processo mental. O mesmo se passa com a fotografia, que, no plano artístico, é um processo mental muito intenso e põe à prova todas as energias do artista, mesmo depois de ele ter dominado a técnica. A questão é o que ele tem para dizer e como dizê-lo. A originalidade de uma obra de arte refere-se à originalidade da coisa expressa e ao modo como é expressa, seja na poesia, na fotografia ou na pintura. Que uma técnica seja mais difícil de aprender do que outra, ninguém o contesta, mas os maiores pensamentos foram expressos por meio da técnica mais simples, a escrita."* (Emerson, 1889:285)

Por sua vez, autores como, Marius de Zayas, também associado à galeria 291 de Alfred Stieglitz, discordava da fotografia enquanto uma das formas possíveis da arte, como refere em *Photography (1913)*: *"A Fotografia não é Arte. Nem sequer é uma arte. A Arte é expressão da concepção de uma ideia. A Fotografia é a verificação plástica de um facto. A diferença entre Arte e Fotografia é a diferença essencial que existe entre a ideia e a natureza. A Natureza inspira em nós a ideia. A Arte, através da imaginação,*

¹ Tanto Emerson como Stieglitz viajaram por entre aproximações diversas à fotografia como a fotografia picturalista ou o impressionismo, bem como Edward Steichen, que terá sido provavelmente um dos grandes mestres destas práticas artísticas.

representa essa ideia, a fim de produzir emoções. (...) a Arte apresenta-nos aquilo que podemos chamar de verdade emocional ou intelectual a Fotografia, a verdade material". (De Zayas, Camera Work, n.º41, 1913)

Para De Zayas, do mesmo modo que para Baudelaire, não interessava a ideia de uma possível reformulação dos contornos da fotografia, enquanto meio e instrumento. Os dois demonstravam ter um “desprezo quase platónico” (Sontag 1973:121), pela imagem fotográfica enquanto meio artístico, baseado no seu carácter maquinal e reprodutível.

Na primeira metade do séc. XX, surgem no panorama europeu, [autores](#) que seriam, pouco mais tarde, basilares para uma fotografia com uma identidade mais livre, sem medo de questionar os seus aparentes limites. Laszlo Moholy-Nagy e Man Ray exploraram as possibilidades visuais do processo maquinal e químico da fotografia e das possíveis formas da luz. Ambos exploraram processos químicos como a solarização para produzir imagens que deambulavam entre o negativo e o positivo e cujo resultado era estranho face aos ditos “normais” de uma fotografia para a altura. Retirando a câmara da equação, produziram directamente no papel fotossensível e criaram imagens por refrações e gravação da luz. Neste sentido, trouxeram um conceito mais alargado de fotografia, muitas vezes com pouca ou nenhuma obrigação com o real.

A manipulação é algo tão velho como a própria fotografia, a produção de significado visual através da alteração e/ou justaposição de elementos é desde há muito comum tanto no objecto artístico como em propaganda política ou publicidade. A fotomontagem constituiu, para movimentos como o *dadaísta* uma nova gramática visual que rompia radicalmente as concepções pré-modernas. A apropriação da produção de meios de comunicação forneceu material sem fim para *artistas como* John Heartfield, vulgo Helmut Herzfeld, um dos fundadores do movimento *Dada* em Berlim (1918) e um crítico incessante do nacionalismo nazi.

Mesmo observando aproximações mais pragmáticas à fotografia que incluem obviamente o uso de câmara e que constituem nomes inegáveis na história da fotografia — como Alvin Langdon Coburn ou Robert Capa — reparamos que não fotografavam com uma relação tão profundamente directa com o real. No caso deste último, os seus arrastados, a falta de nitidez e as demais distorções fotográficas são exactamente o que tornam as suas imagens sublimes e não a sua relação com o real. No caso de Coburn é evidente o ênfase que dava ao potencial visual pictorialista na fotografia e em Capa, nas suas imagens em plena guerra, é fácil reparar nestas distorções, pois são elas mesmas que dotam as suas imagens de peso dramático com os seus arrastados violentos da invasão de Normandia (Dia-D) ou da guerra civil espanhola.

É natural que a invenção da fotografia tenha causado algum exaltamento, o receio do novo parece ser uma condição humana na mesma medida que a necessidade de inovar. A fotografia é fruto disso mesmo, dum constante diálogo entre vários pólos e consequentemente duma constante mutação e adaptação.

2.2 Fotografia Conceptual

A influência de Marcel Duchamp no movimento Conceptual, na década de 1970, marca-se, principalmente pelas intenções e ideias do artista ao produzir, o processo ganha importância na obra, extravasa as velhas noções de pintura, escultura ou desenho. O objecto artístico desmaterializa-se passando a ser teórico. Surge o Livro de Artista, da Arte Postal e outras formas que trazem toda uma série de novas abordagens que viriam a marcar todo o discurso artístico. Esta explosão criativa declarou o fim do formato tradicional das disciplinas artísticas e operou uma sistemática ampliação do campo da arte, a própria ideia/intenção começa a ser um objecto artístico por si só. Aparece o *ready-made*, o contexto ganha importância no processo artístico e objectos do quotidiano passam, através da sua descontextualização, a ser objectos artísticos. É precisamente esta importância do contexto do objecto no espaço que Hans Hess aborda em *Art as social function* (1976): Se olharmos para uma moeda de Adriano ou Constantino, vemo-la como uma obra de arte, uma cabeça-retrato admiravelmente modelada, um documento muito útil para os historiadores de arte, uma coisa rara e bela. Se olharmos para uma moeda de 50 pence, não pensamos nela como uma obra de arte, pois trata-se de dinheiro e ainda funciona como tal, ainda que seja tanto uma obra de arte como a moeda de Adriano, que também foi utilizada como dinheiro no seu tempo. Contudo, se a nossa moeda for retirada de circulação e for para uma colecção de numismática no Japão, por exemplo, perde a sua função e torna-se um *objet de art*.” (Ness, 1976: 247)

O próprio espaço expositivo acompanha estas mutações, questionando-se se o que determina o sentido de uma obra reside unicamente na obra ou se é continuamente reconstruído através do modo como a obra é apresentada. É exactamente o que trata Douglas Crimp em *On the Museum's Ruins* (2005), onde propõe uma análise arqueológica da instituição que é o museu, como fez Michel Foucault com o hospício, a clínica e a prisão, analisando-o como um espaço de exclusões e confinamento de uma prática cultural. Crimp explora a história da instituição para mostrar o seu papel na produção e na leitura da arte na cultura pós-moderna. Na sua perspectiva o lugar é capaz de alterar o sentido da obra de arte, ou seja, o contexto onde é exposta funciona como uma espécie de moldura para a própria obra. Para o autor a fotografia é a arte pós-moderna por excelência que chega ao museu, adquire a sua autonomia, como as expressões artísticas tradicionais, ganha destaque no mercado de arte, alterando o próprio sentido/direcção da produção criativa, bem visível na década de 1970 com o domínio da arte conceptual. Segundo Crimp, Robert Rauschenberg, com uma técnica mista entre a serigrafia e fotografia é um excelente exemplo das “transformações no campo epistemológico”(Crimp, 2005:48) dos meios artísticos.

Neste contexto, podem referir-se vários autores que permitem ampliar esta discussão, como George Rousse, que incorpora as componentes da arquitectura e do desenho na fotografia criando instalações que fotografa de perspectivas muito precisas; John Hilliard conta com três décadas de obras dedicadas ao escrutínio semiótico com que olha (e desmonta) o meio fotográfico. Desde a década de 1960 até aos dias de hoje que produz séries que exploram as incertezas do meio fotográfico como aparelho de representação e o seu posicionamento nas artes plásticas, em especial comparação com a pintura. Hilliard apercebeu-se que a câmara não é neutra, que o facto de ela não poder mentir não impede o fotógrafo de poder contar “diferentes verdades”. Comprova-o explorando a manipulação fotográfica a vários níveis como é exemplo a série *Cause of Death* (1974) em que quatro imagens do mesmo corpo coberto em composições distintas sugerem motivos de morte diferentes.

Outro autor que trabalha estas questões é John Baldessari, com uma longa carreira entre as artes e o ensino. Em meados da década de 1960 começa a incorporar texto e fotografia na sua obra, incluindo posteriormente a gravura, filme, vídeo, instalação, demonstrando o potencial narrativo das imagens e o

poder associativo da linguagem dentro dos limites da obra de arte. O seu processo consiste em grande parte na inclusão de materiais como tintas e autocolantes coloridos em impressões a preto e branco e a cores.

Poucas escolas tiveram tanta importância para o meio fotográfico contemporâneo como a escola de Dusseldorf, liderada por Bernd e Hilla Becher, na maneira como o ensino artístico se deslocou de ideias pré-estabelecidas, de como por entre conceitos e imagens se potencializou um campo muito mais vasto para a fotografia. Gerhard Richter, um dos pintores mais importantes do nosso século, foi também um dos professores de Dusseldorf responsáveis por esta vaga. A relação do seu trabalho com a fotografia é indiscutível, nos arrastados reproduzidos pictoricamente é possível encontrar algo que é puramente fotográfico: a ideia de tempo congelado, de momento. *Em* (*Nude on a Staircase*), 1966, é um bom exemplo, uma pintura a óleo com uma relação visual inegável com a fotografia mais tarde reproduzida em cibachrom (1992) com um ligeira falta de nitidez propositada para suavizar a imagem. O resultado é uma pintura que está mais próxima do resultado visual da fotografia que a sua própria reprodução fotográfica.

A influência de Richter é bem visível no trabalho de Thomas Ruff, em séries como *Nudes*, imagens pornográficas que são retiradas da internet e manipuladas digitalmente com um filtro de *blur*. O resultado é uma obra fotográfica construída sem câmara no processo e com uma relação profunda com o campo da pintura.

Tacita Dean e Popel Coumou são outro bom exemplo de como uma obra que se pode pensar no campo expandido da fotografia. Ambas trabalham com várias técnicas de desenho e pintura sobre suporte fotográfico. Em *Majesty* (2006), por exemplo, *Dean* apresenta a imagem de uma árvore que se impõe sobre um fundo branco pintado a guache, numa relação tensa entre a escuridão e a luz. Coumou trabalha maioritariamente com papel e desenho por camadas sobre fotografia, usando-se da transparência e opacidade para criar imagens que são quase impossíveis de catalogar. Conservam visualmente traços da fotografia mas ao mesmo tempo distanciam-se dela pela ausência de profundidade de campo e espectros de cor pictóricos.

Os movimentos conceptuais da década 1970 trouxeram consigo grandes mudanças para todos os meios, o objecto artístico desmaterializou-se e surgiu um raciocínio intermedial que tornou os campos epistemológicos difíceis de definir. A ideia como obra ditou o fim dos formatos tradicionais e propôs toda uma série de novos discursos artísticos conscientes do próprio espaço expositivo.

2.3 Modos de Ver

Devemos considerar as imagens em si e que é a partir daí que construímos os nossos julgamentos. E julgamos quando olhamos. Para ver uma imagem na sua totalidade convém desprovermo-nos de pré-conceitos, evitar vê-la conforme protocolos.

Não se deve pôr a subjectividade de qualquer acontecimento de parte porque ao fazê-lo corre-se o risco de, para além de ver as coisas de forma objectiva e unilateral, ficar possivelmente algo por descobrir. Ao andar no caminho das ideias, nas imagens dialécticas de um tempo, convém ter em conta não apenas uma forma de olhar as coisas mas várias: “A linguagem força-nos, mesmo contra a nossa vontade, a comparar o trabalho acabado da arte com o seu modelo na natureza, e assim, distrai-nos do facto fundamental de que a obra de arte surge através de uma interacção dialéctica entre o espírito formador criativo e uma situação que nos é dada à partida.” (Tagg, 1982:110-141)

É portanto fulcral contemplar os actos — distintos — de olhar e de ver. O ver como fenómeno de racionalização do olhar e o olhar como forma inata de nos relacionarmos com o nosso redor. O ver, racionalizado e reflexivo, como forma de tornar aquilo que olhamos cognoscível — ver as coisas na sua verdadeira nudez.

Na sua obra *Modos de Ver*, John Berger refere que "a maneira como olhamos as coisas é afectada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos". Diz ainda que olhar é um acto de escolha. É natural que, enquanto reflexo comportamental humano, haja uma predisposição para catalogar, num sentido acusatório, o mundo que nos rodeia. Ver é uma acção de percepção capaz de descortinar profusamente a imagem. O olhar é algo imediato, porém, o acesso fácil e rápido à informação produz igualmente julgamentos rápidos e por consequência, frequentemente superficiais.

O reconhecimento da subjectividade do observador é o primeiro passo para a compreensão mais profunda do Mundo, e esse reconhecimento, é feito, não de um, mas de muitos modos de ver. A dificuldade deste exercício reside exactamente no facto de exigir um distanciamento daquilo que nos é familiar, incluindo as nossas crenças, nas quais se encontra, de certa forma, a nossa existência.

Actualmente temos acesso às mais variadas plataformas de imagem e de som, sejam elas de origem digital ou analógica, estando ao nosso dispor de forma tão mais próxima, que é quase pornográfica — num sentido de aproximação chocante onde já quase nada escapa, em que a escala não para de se ampliar e gerar mais informação.

Tal como a ideia de tempo, que se tem transformado e adquirido um espectro completamente diferente no último século, também outras noções têm mudado bastante. Ideias fundamentais como a de continuidade ou imagem têm-se modificado. Sabemos que cada imagem contém um microcosmos de outras pequenas imagens que a constituem e da relação entre estes micro e macro sistemas gera-se mais informação.

A percepção da existência deste mesmo plano possibilita-nos fruir de uma nova perspectiva sobre aquilo que foi previamente olhado. Um outro olhar sobre o mesmo ponto. Há que ter em conta a relação do "olho da história" e a "história do olho" como diria Bataille, como coisas diferentes que se acompanham uma à outra. É importante que não entrem em conflito. Se por um lado o "olho da história" precisa de registos imagéticos que justifiquem os momentos do nosso próprio passado, na "história do olho" a nossa perspectiva altera-se a si mesma por meio de veículos visuais que a reformulam e nos propõem novas maneiras de ver as coisas.

3. O Campo expandido da fotografia

Para Rosalind Krauss desde a década de 1970 que a fotografia deixou de ser um objecto puramente estético para passar a ser um objecto teórico, descrevendo-a em *Reinventing the Medium* como “um local marcado por tantas pesquisas ontológicas” (Krauss, 1994:290).

Segundo Krauss, é a partir desse momento, em que fotografia perde a sua especificidade como prática, que se dá a sua apoteose como meio, quer a nível comercial, museológico ou académico, passando a ser uma prática teórica (Krauss, 1994:295).

Em *Sculpture in the Expanded Field* (1978), um ensaio sobre o reposicionamento da escultura, Krauss cria o termo de *campo expandido* para definir as mudanças ocorridas nesta prática artística, tecnicamente maleável ao ponto de se tornar uma categoria difícil de definir. Para Krauss era “o que estava à frente ou no meio de um edifício mas que não era o edifício, ou o que estava na paisagem mas não era a paisagem” (Krauss 1978: 36).

Krauss define o “campo expandido” como um campo que reflecte uma oposição ao original e ao mesmo tempo se alarga, numa condição de exclusão que marca a escultura no pós-modernismo. George Baker estendeu o termo de “campo expandido” ao meio fotográfico adaptando-o às suas particularidades, considera que o objeto fotográfico está em constante reconstrução na prática contemporânea.

Para Baker a fotografia se não é um objecto em crise é pelo menos um objecto em profunda transformação (Baker, 2005:121-122). Em *Photography's expanded field*, partindo do trabalho de Nancy Davenport, descreve, segundo uma lógica inicialmente *kraussiana*, a fotografia como um sistema sem uma estrutura fixa nem uma forma definitiva, que se revela epistemologicamente ágil. Sugere um esquema com uma polaridade binária que sustenta a fotografia no modernismo (a narrativa/não-narrativa e a stasis/não-stasis), a partir do qual desenvolve o seu modelo de campo expandido.

Para Baker, ao contrário da escultura, o campo expandido da fotografia pode ser imaginado como um grupo de campos em oposição e conjugação uns com os outros (Baker, 2005:124). A noção de *campo expandido* de Baker, apesar de inspirada na terminologia de Rosalind Krauss, destaca-se do conceito original por ser concebida num sistema radial, potencialmente infinito. Não é possível, nem desejável, definir os limites do campo expandido da fotografia. Pode ser observada e organizada tendo em conta várias perspectivas e é essa capacidade de funcionar sobre variados pólos que a liberta de um formato pré-definido e que nos ajuda a entendê-la: “Talvez, de facto, o campo expandido da fotografia, ao contrário do da escultura, tenha mesmo até de ser concebido como um grupo de campos expandidos, conjuntos múltiplos de oposições e conjugações, ao invés de uma única operação singular. Ainda assim é impressionante quão consistentemente a fotografia há sido abordada pelos seus críticos através de uma retórica de pensamento binário, quer olhemos para a fotografia como estando dividida entre ontologia e prática social, entre arte e tecnologia, ou entre aquilo que Barthes definiu como denotação e conotação, ou entre aquilo a que também ele se referiu como *punctum* e *studium*, entre “discurso e documento” (usando termos de Benjamin Buchloh), entre “trabalho e capital” (usando os termos de Allan Sekula), entre *index* e *ícone*, *sequência* e *série*, *arquivo* e *fotografia artística*. Poderíamos continuar. (Baker, 2005: 124-125)

Se por um lado o discurso fotográfico se forma precisamente na imposição de uma perspectiva, por outro tem sempre em conta o olhar do observador, existe sempre algum equilíbrio entre estas partes. Para Allan Sekula, o significado de uma fotografia está inevitavelmente sujeito a uma definição cultural a partir

do momento em que existe um discurso fotográfico. Em “On the invention of Photographic Meaning” refere que este discurso é o campo de intercâmbio de informação ou seja um sistema de relações entre partes envolvidas na actividade de comunicação, “num sentido muito importante, a noção de discurso é uma noção de limites” (Sekula, 1984: 3). Todas as decisões ao longo do processo influenciam a abordagem, são elas que impõem limites ao autor e ao observador.

A variedade de possíveis discursos fotográficos é imensurável visto que as fotografias são por definição objectos versáteis e, como defende Susan Sontag, “envelhecem, perseguidas pelos males habituais de outros objectos feitos de papel. Perdem-se, adquirem valor, compram-se e vendem-se, são reproduzidas. (...) São colocadas em álbuns, afixadas em paredes, impressas em jornais, coligidas em livros. A polícia arruma-as por ordem alfabética os museus expõe-nas.” (Sontag, 1973)

Estes múltiplos sentidos explicam porque é que existe ao mesmo tempo, na arte contemporânea, uma urgência de extrapolar o pensamento fotográfico no próprio meio e ainda assim uma necessidade forte de não se desvincular dele totalmente. Para esta ambiguidade ser possível é preciso usar algum do sofismo da própria fotografia contra si mesma, não se limitar a registar a experiência sensorial mas sim estruturar, organizar e imprimir uma finalidade, gerar uma perspectiva pessoal, em suma extravasar para campos que não lhe pertencem à partida.

A definição dos limites da fotografia é algo complexo, a facilidade com que a fotografia se imiscui com outros meios e a sua constante mutação deturpa por completo os seus limites.² A fotografia é uma base sobre a qual é possível a inserção de filtros que adulteram a nossa percepção acerca da mesma. Tal garante-lhe bastante plasticidade quanto às suas características, formatos e modos de ser vista. Desde que a experiência continue, mesmo de um modo distante, ligada ontologicamente ao pensamento fotográfico, esta pode, de alguma forma, ser considerada fotográfica.

² □ Para Foucault, a pintura e a fotografia não só se influenciam mutuamente, como também se copiaram, sobrepuseram e se reforçaram. As operações manuais da fotografia e da pintura uniram-se dando origem a um produto ambíguo (Foucault, 1975: 347). Para Deleuze não há porque separar sequer os meios da fotografia e da pintura! dado que, em suma, “*As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, génese do acto de pensar no próprio pensamento*” (Deleuze, 1966: 230-231). Foucault e Deleuze escreveram ambos ensaios para exposições de Gérard Fromanger, Deleuze com “Le froid et le chaud” em 1973 e Michel Foucault escreveu “La peinture photogenie” em 1975. O título, “pintura fotogénica”, foi inspirado em Fox Talbot, um dos pioneiros da fotografia, que, utilizando uma câmara escura, fotografava objetos por contato com cloreto e nitrato de prata criando silhuetas suaves dos respectivos objectos .

4. Trama, entre o conceito e a técnica

Desde o Renascimento que se conduz o saber à prática, não só na arte mas nas mais diversas áreas da produção humana. Se por um lado, até certa altura, soubemos dar prioridade ao “saber fazer”, hoje em dia centramos a nossa atenção no “fazer saber”. Nesse pressuposto o erro pode, e frequentemente deve, transformar-se em técnica. Na individualidade da prática artística, da experiência individual, encontra-se a força motriz da arte. Nunca é demais repetir o quão importantes foram obras de artistas, já aqui referidos, como John Baldessari, Popel Coumou, Tacita Dean ou Helena Almeida, que de alguma maneira desafiam o observador com abordagens estranhas à condição medial da fotografia num equilíbrio onde não existe divergência entre conceito e técnica. A trama é isso mesmo neste projecto, o fio condutor pelos campos expandidos da fotografia, é a base técnica para desafiar a condição medial desta área, sendo através dela que se possibilita o enredo de ideias exteriores ao meio fotográfico.

Este projecto assume-se como uma pesquisa autoral pelo campo expandido da fotografia. Pressupõe questionar os seus limites, através de linhas transversais ao meio, por acção da gravura e da trama, para romper com os preceitos fotográficos, permitindo assim uma maior pluralidade, uma coexistência de vários níveis de percepção de um meio interdisciplinar.

A trama é uma técnica artística utilizada para criar efeitos de tom a partir do desenho de linhas paralelas próximas. A ideia é a de que a quantidade, espessura e espaçamento entre as linhas afectam os contornos da imagem e enfatizam as formas, criando uma certa ilusão de volume, diferenças na textura e percepção cromática. Esta técnica é parte central do desenvolvimento deste projecto e também o elo de ligação entre as três séries. Por acção de um processo manual e repetitivo desconstrói-se, altera-se, reconstitui-se a imagem fotográfica em três diferentes aproximações mas visando sempre um mesmo objectivo, o de pôr em causa a condição medial da fotografia, contendo, ainda assim, algumas das suas características identitárias.

A trama é o filtro modular da imagem nestas séries, alterando a sua forma e tornando-a potencialmente irreconhecível enquanto imagem fotográfica. Tal como José Gil refere “na apreensão da obra de arte, trata-se de facto de uma visão do invisível e não da percepção de uma presença (sensível ou categorial)” (Gil, 2005: 289). Existem nestas três séries gestos análogos que começam na percepção trivial da fotografia e se afastam da sua forma original ganhando novos contornos. São exercícios que contrariam a normatividade do meio.

As séries desenvolveram-se numa esquemática de erosão ou adição de camadas sobre a imagem. A trama transforma material e conceptualmente as obras, eliminando a separação entre conceito e técnica, está presente de uma forma ambivalente em várias camadas do processo, aparecendo enquanto filtro, ideia, técnica de impressão e de rasura, numa acção repetitiva à semelhança das acções mecânicas que se passam dentro da câmara de fotografar. As imagens de *Das Unheimliche*, *Conopeu* e *Layers* são literalmente *tramadas* num enredo pensado para as colocar em causa, para questionar a sua própria condição medial.

4.1 Conopeu

co·no·peu

(latim conopeum, -i, mosquiteiro)

substantivo masculino

[Liturgia] Véu que envolve o sacrário onde se guardam as hóstias consagradas.

"conopeu", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013

Conopeu é o trabalho catalisador de todo o projecto, foi a partir dele que se estruturou toda a linha de raciocínio que permitiu desenvolver as restantes séries. Constrói-se sobre uma directiva de intervenção no objecto, pressupondo que é impossível moldar a mesma matéria duas vezes da mesma maneira, ou seja, impossível de copiar integralmente. O *Conopeu* é o véu que envolve o sacrário onde se guardam as hóstias consagradas e é a trama que assume o papel de véu, ela “sacraliza” as imagens dotando-as dum carácter pictórico e tornando-as “irreprodutíveis”

O trabalho consiste em cinco peças, cada uma das quais constituída por uma impressão lambda e um acrílico rasurado. O acrílico é marcado com fita colorida e de seguida riscado (com lixa de ferro de dureza p40 e p360) nas partes assinaladas. A parte riscada do acrílico está em contacto com a impressão dando-nos a ideia de que o riscado faz parte da impressão. Os filtros, neste caso placas de acrílico riscado, funcionam como um véu que consagra as imagens.

A série foi desenvolvida como um arco, sugere alguma simetria, são cinco imagens, planos horizontais difusos que se prendem numa relação pictórica com a paisagem. A trama adapta-se às fotografias: se em imagens como a primeira e a última, a preto e branco, cria linhas mais ténues e contribui para diluir a nitidez, em imagens como a “ave” ou a “caverna” força a rigidez das linhas.

O resultado visual são imagens com uma aparência que não é particularmente fotográfica. Este é assumidamente um trabalho de carácter irónico que visa rebater algumas das supostas características da fotografia: o carácter de reprodutividade, o seu campo expandido e a sacralização da arte, despojando o artista de toda a mística em torno do acto de criação, ao concebê-lo como um trabalhador inserido numa realidade material com determinados recursos e técnicas à disposição.

4.2 *Das Unheimliche / The Uncanny / Inquietante Estranheza*

Com a série anterior (*Conopeu*) percebi que procurava uma abordagem mais distante do acto de fotografar, que por um lado mantivesse o “efeito fotográfico” e por outro que este se encontrasse diluído em campos que não pertencem só à fotografia.

Unheimliche é um termo usado por Sigmund Freud no ramo da psicologia para definir algo inquietante. Porque é um termo ambíguo, significando algo familiar e ainda assim simultaneamente estranho, resultam daqui *dissonâncias cognitivas* associadas a esta paradoxalidade: uma natureza que de uma vez atrai e repulsa. (Freud, 1919: 1-2). Uma das particularidades que mais interessava a Freud neste termo era o espectro de “tonalidades” no significado em que o sentido da palavra heimlich, e o oposto, unheimlich, são idênticos (Freud, 1919: 4). Pareceu-me um termo adequado para trabalhar um discurso estranho quando relacionado com uma linguagem acessível à maioria, a fotografia.

Das Unheimliche / The Uncanny / A Inquietante Estranheza é uma série de génese fotográfica cujo objectivo é distanciar-se o mais possível dos seus formatos e fronteiras canónicos. É, por isso, uma tomada de consciência do campo expandido da fotografia em relação com a gravura, dos seus referentes, das suas possibilidades e ao fim ao cabo, de uma imagem sem especificidade medial. É uma procura do estranho (desconhecido) naquilo que nos é familiar na fotografia, mais precisamente fotografias vernaculares encontradas ao acaso. O pressuposto de trabalhar estas imagens é reconfigurá-las.

Este projecto consiste no aproveitamento de positivos encontrados ao acaso, na sua maioria lugares, posteriormente rasurados com ponta seca e o resultado impresso em chapa de alumínio. Todo o processo terá sido bastante orgânico, sugerido pela materialidade do analógico. A trama foi desenhada em função das manchas tonalmente dominantes, primeiros e segundos planos rasurados de películas com 36 milímetros. Em suma, foram as próprias imagens que acabaram por ditar a maneira como seriam mais tarde trabalhadas, não havendo nada pensado no acto de as rasurar, seriam elas a encaminhar o seu próprio enredo, a maneira como “seriam tramadas”.

As imagens desta série são na sua maioria de lugares descaracterizados pela trama, contrastando com o retrato de uma criança. Esta é a imagem que melhor representa a série, pela sua natureza ambígua. É apelativo considerar a sua natureza sombria, até fantasmagórica e fantástica, ao mesmo tempo que nos remete para uma criança inofensiva.

Estas obras tomam forma no meio de um desaparecimento, de um vago, o inexistente é de certa maneira uma das principais ferramentas de trabalho, pois é a trama que substitui a ausência de informação. É neste enredo que esta série ganha a sua força. Por onde passa rasura deixa textura no seu lugar, eliminando planos inteiros, retirando profundidade, profanando a relação tão próxima da fotografia com o momento e criando uma imagem com uma presença diferente da original, que deixamos de conhecer.

A ideia como obra e a obra como ideia, indissociáveis uma da outra para se imiscuir num universo expansivo, despojado dos seus antigos pressupostos. Estas imagens são desconstruídas por um processo de manualidades várias e agregadas a um outro contexto, deixando de ser a memória das férias de alguém para passarem a ser novo. Tal como o termo *unheimlich* também a natureza deste conjunto é ambígua, sendo um produto interdisciplinar é difícil de classificar epistemologicamente. Freud usava frequentemente o termo “das unheimliche” para substituir a designação de “trauma”, que é precisamente o que a trama é nesta série, um trauma que reconfigura o carácter das imagens.

Após a produção das chapas senti que não fazia sentido ter estas imagens unicamente num formato pelo que decidi trabalhar estas imagens com uma outra técnica de impressão, a risografia. Esta é uma tecnologia digital arcaica que me interessa por duas razões prementes: o facto de usar a trama como técnica de

impressão e por facilmente criar desfasamentos na impressão. Sendo uma técnica de impressão com algum grau de inexatidão, cada produto tem ligeiras diferenças em relação aos restantes. Decidi reforçar esse aspecto seleccionando algumas delas e deteriorando a impressão com borracha. O resultado foi um desfasamento gradual ao longo de três repetições de cada imagem da série.

É um trabalho que vive e se alimenta da sua ambiguidade, quer-se adverso, pretende ser um refazer crítico que por necessidade existencial provoque as noções mediais fotografia, que refute à priori qualquer pureza original. Um trabalho intersticial e híbrido que pretende distanciar-se das convenções presentes, mantendo ainda assim uma relação com elas.

4.3 Layers of identity

Duas fotos que aparentam ser o mesmo espaço em tempos diferentes, o segundo plano destas imagens é omitido por acção de um vidro difuso. De um lado temos uma típica casa alentejana de outro as ruínas de algo que aparenta ter sido uma casa em tempos. As referências apontam para que se trate do mesmo espaço ainda que não seja. Transparecem só os objetos primários, dominantes, da imagem. Emerge desta familiaridade uma narrativa imaginada, que não existe.

As duas imagens juntas empurram-nos para uma leitura do tempo sobre o espaço, ainda que neste caso não o seja, de acordo com uma realidade factual. A similitude entre estas duas imagens e a ocultação do pormenor e acessório sugere-nos uma leitura. O acto de encobrir parte do referente é um artifício. São as camadas de identidade ou a falta delas o que convence o olhar do observador.

Este trabalho é tecnicamente elaborado por três camadas diferentes, a primeira constituída por uma imagem, a segunda por um acrílico fosco e a terceira por uma camada de vinil transparente. A camada fosca retira legibilidade às imagens e o vinil devolve-lhe alguma transparência de uma forma selectiva, cognoscível só até certo ponto.

Pretende-se uma recusa à facilidade comunicativa. Não é uma reflexão acerca do visível mas sim do que está encoberto, da sombra. É através da selecção e do encobrimento que se comunica. A aparente realidade aqui sobrevive de uma especialidade/especificidade ilusória, uma preposição narrativa falaciosa. A relação entre as duas imagens funciona como isco para uma *não verdade* ou não ficção.

O irrepresentável pode muito bem começar no que se diria o “nada” ou “mundo sem objecto” de Malevitch, e este trabalho é um objecto sem mundo. Desenvolve-se no visualmente irrepresentável, numa ilusão que se situa entre a figura e o sentido. É um trabalho de formação do olhar, da problematização dos limites da representação. Rancière questiona no início de “*O destino das imagens*” se “não existirão, sob essa mesma designação de “imagem” diversas funções cujo ajustamento problemático constitui, precisamente, o trabalho da arte”(Rancière, 2011:13).

Serão as pequenas percepções que definem as relações entre estas duas imagens. O acessório tem então uma função reveladora. A transparência é conseguida por acção de um “filtro modulador”, ou seja, o vinil transparente, que adaptado à superfície devolve alguma nitidez à imagem por detrás do vidro difuso. Desta relação material sai reforçada a ideia de que se trata do mesmo espaço.

Este trabalho visa a necessidade de perspectivas variadas de um mesmo ponto para ver além do óbvio. A imagem nunca é uma realidade simples ou trivial, pelas inúmeras possíveis relações entre o dizível e o visível, pelos seus jogos no processo entre um antes e um depois, em fim, pelas suas causas e efeitos, não deve ser levada superficialmente pois a distância entre olhar e ver é clara.

Conclusão

Este projecto iniciou-se numa urgência pessoal de criar um discurso que permitisse fuga a algumas das convenções mais vulgares da fotografia como as questões de momento ou reprodutividade. Este meio sobreviveu, ao longo da sua história, a uma constante adaptação. A fotografia foi desde cedo se tornando, progressivamente, mais responsiva às necessidades do homem, quer nas artes quer na ciência.

O meio fotográfico contribuiu, directa e indirectamente, de uma maneira muito considerável para a heterodoxia de estilos artísticos existentes em simultâneo nos dias de hoje. Os usos da fotografia vão muito

além de documentar o real, nada impede este meio de usar os seus mesmos intervalos para se reconstruir/reconstituir não se desenvolve numa linearidade única, mas sim num esquema arbóreo/radial, com uma infinidade de linhas.

É numa dessas linhas possíveis que se desenvolve este projecto, numa relação entre a trama, a fotografia e a legenda. As três séries renunciam a um discurso fotográfico simples e trivial, procuram ser entendidos mas ao mesmo tempo não facilitam a percepção, fazendo uso de alguma complexidade simbólica para passar qualquer que seja a mensagem.

Conopeu é um trabalho desenvolvido à volta do carácter reprodutivo da fotografia, da sacralização da imagem única e no quão subjectiva/relativa podem ser convenções dessas. *Das Unheimliche* quer-se inserir num universo expansivo, é um trabalho intersticial e híbrido que pretende distanciar-se do “efeito fotográfico”, mantendo no entanto uma ligação às mesmo. *Layers of identity* desenvolve-se à volta de uma aparente realidade que subsiste de uma especificidade ilusiva, uma narrativa falsa entre duas imagens que só acontece pelo acto de entorpecer da informação imagética de forma selectiva, sugerindo uma relação entre duas imagens que na realidade não existe

A ideia como obra e a obra como ideia, indissociáveis uma da outra - será esta uma das mais importantes premissas neste projecto, pois o sentido que se pretende passar é o da importância dos ideais prepositivos com que olhamos para qualquer coisa, é necessário descolar de ideias pré-concebidas para produzir o que quer que seja para além do óbvio, no meio artístico dificilmente existem posições mais ou menos válidas umas que as outras, a arte sobrevive em parte disso mesmo, de olhar um mesmo ponto através de diversas perspectivas. Tal como Agamben sublinha várias vezes ao longo de *Nudez*, a contemporaneidade centra-se muito mais no que está na “sombra”, no encoberto, do que no que está “iluminado”, que é visível a todos, é necessário um distanciamento das coisas para ver para além delas.

Este projecto é apenas o início de uma pesquisa, que desejo longa, em torno do campo expandido da fotografia. A *trama* foi uma primeira aproximação a isso mesmo, dentro de um universo de possíveis outras abordagens. Tenho como aspiração intelectual continuar a desenvolver esquemáticas visuais que se imiscuam nas *interfaces* da fotografia com as demais áreas.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2010), *Nudez*, Lisboa, Relógio d'Água.
- AGAMBEN, Giorgio (2012), *Ninfa*, São Paulo, Coleção Bial.
- BAQUE, Dominique (2004), *La Photographie plasticienne*, Paris Edition du Regard.
- BAUDELAIRE, Charles (1862) *Salon de 1859: le public moderne et la photographie*, Paris, Le Boulevard.
- In TRACHTENBERG, Alan (2013), *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Orfeu Negro.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), *A invenção da modernidade*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BAUDRILLARD, Jean (1988), *Ecstasy Of Communication*, Nova Iorque, Semiotext(e).
- BENJAMIN, Walter (2004), *Sobre a fotografia*, Valeância, Pre-Textos.
- BERGER, John (1990), *Ways of Seeing*, Londres, Penguin.
- BERGER, John (1992), *About Looking*, Nova Iorque, Knopf Doubleday Publishing Group.
- BRUNET, François (2009), *Photography & Literature*, Londres, Reaktion.
- CRIMP, Douglas (1993), *On Museum's ruins*, Massachusetts, MIT.
- DE ZAYAS, Marius (1913), "Photography", *Camera Work*, 41.
- DELEUZE, Gilles (2002), "L'homme, une existence douteuse", *L'île de serte et autres textes - textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002), *L'image survivante*, Paris, Les Éditions de minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Sobrevivência dos Vagalumes*, Belo Horizonte, Editora Universidade Federal Minas Gerais
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *Atlas ou a Gaia Ciença Inquieta*, Lisboa, KKM+EAUM
- FONTCUBERTA, Juan et al (2013), *The Photography of Nature & The Nature of Photography*. Londres, Mack
- FOUCAULT, Michel (1975), *La peinture photographique, Dits et écrits I: 1954-1975*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1919), *Das Unheimliche*, Massachusetts, MIT
- EISNER, Lotte (1975), *O Ecran Demoniaco*, Lisboa, Editorial Aster.
- EMERSON, Peter Henry (1889), "Hints on Art", *Naturalistic Photography for Students of the Art*.
- GIL, José (2005), *A Imagem nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa, Relógio d'Água, 2ª edição.
- KRAUSS, Rosalind (1999), *Reinventing the Medium*, *Critical Inquiry*, 25, 2, Winter.
- KRAUSS, Rosalind (1979), *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, 8, pp. 30-44.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2002), *O Visível e o Invisível*, São Paulo, Perspectiva/Dialivro.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2014), *O Olho e o Espiritual*, São Paulo, Cosac Naify.
- NAZARE, Leonor (2005), *Densidade Relativa=Relative Density*, Lisboa, FCG.
- NESS, Hans (1976), *Art as social function*, *Marxism Today*, 20.
- RANCIERE, Jacques (2011), *O destino das imagens*, Lisboa, Orfeu Negro.
- SCHARF, Aaron (1975), *Art and Photography*, Baltimore, Pelican books.
- SEKULA, Allan (1984), *On the Invention of Photographic Meaning, Photography against the Grain, Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design*
- SHORE, Stephen (2007), *The Nature of Photographs*, Londres, Phaidon Press
- SONTAG, Susan (1973), *Photography*, New York, New York Review of Books.
- TAGG, John (1982), *The Currency of the Photograph*, in V. Burgin (1982), *Thinking Photography*, 110-41, Londres, Macmillan
- TRACHTENBERG, Alan (2013), *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Orfeu Negro.
- ZIZEK, Slavoj (2013), *Lacrimae Rerum*, Lisboa, Orfeu Negro

ANEXOS

Conopeu (4.1)



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.

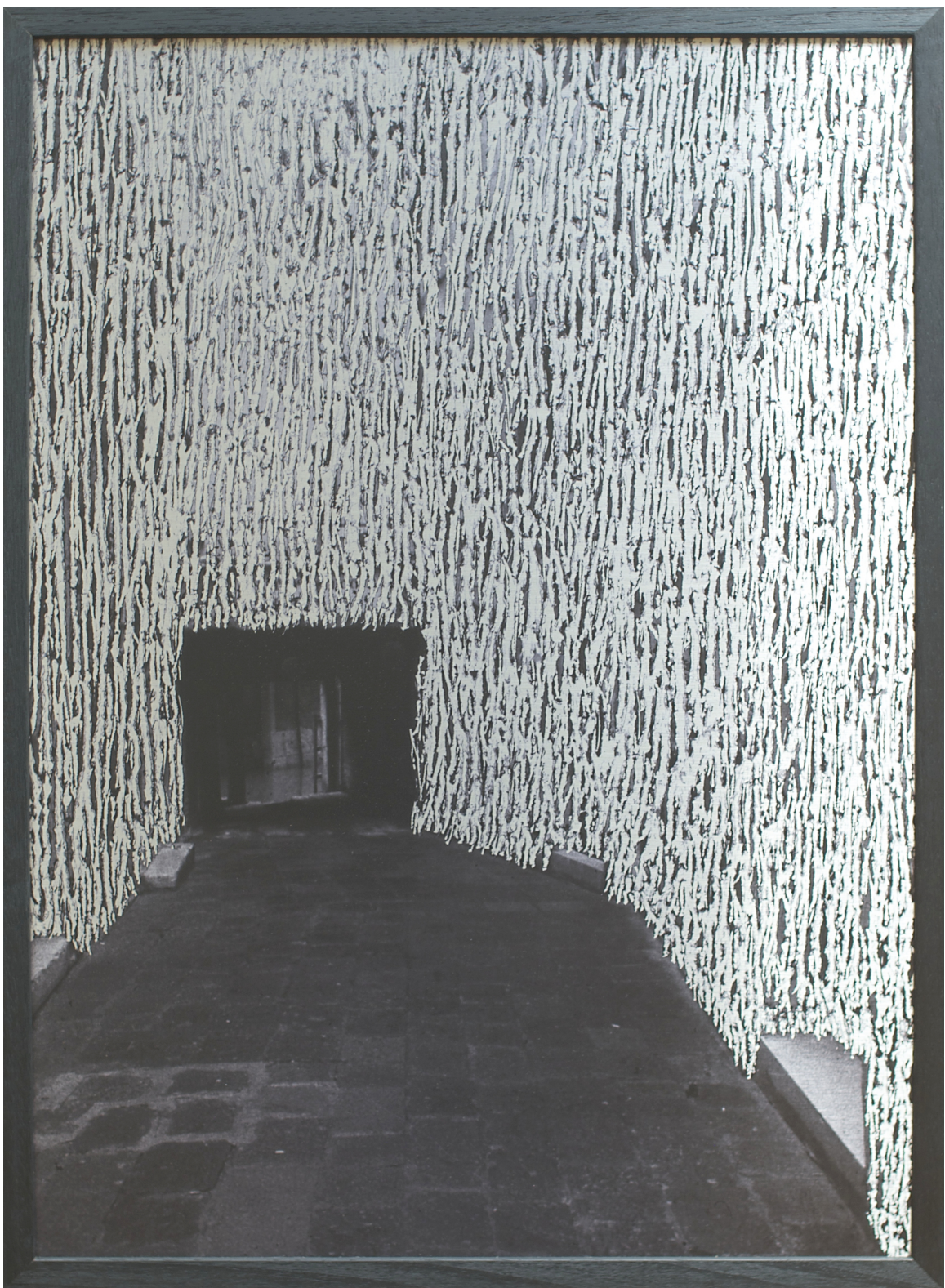


Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.

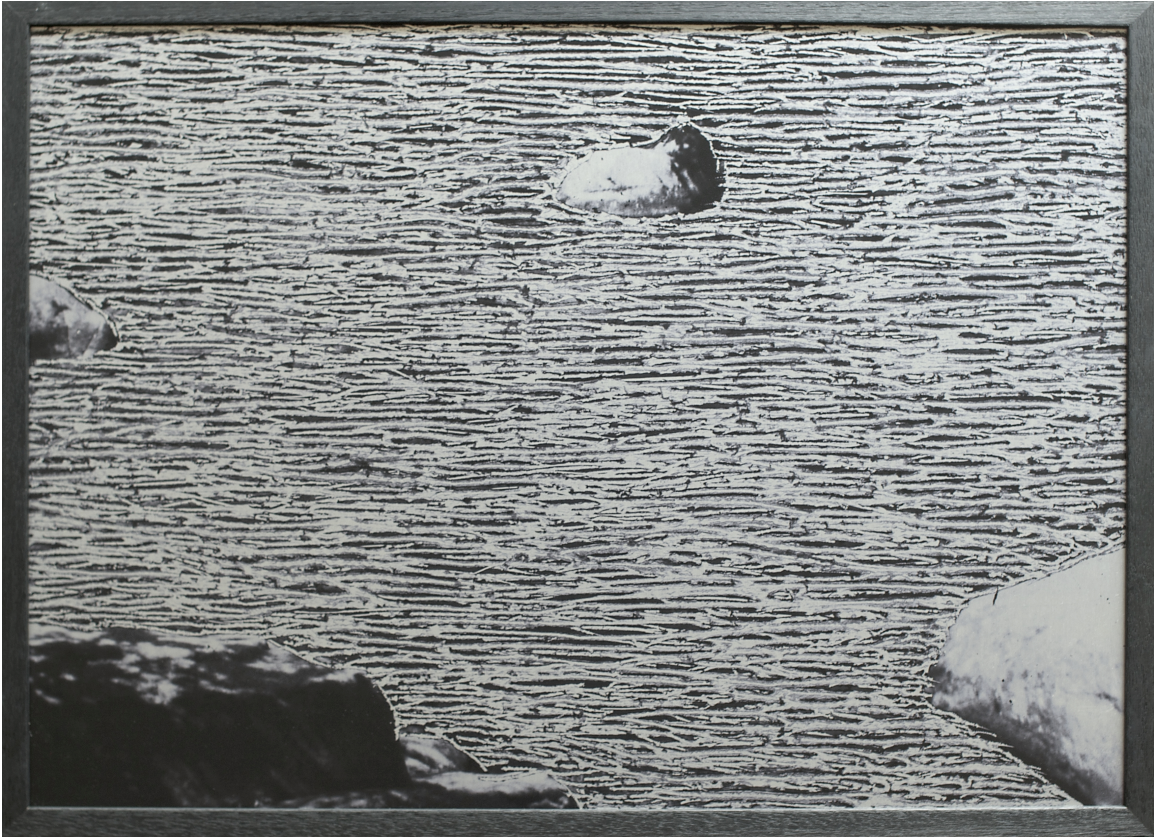
Das Unheimliche (4.2)



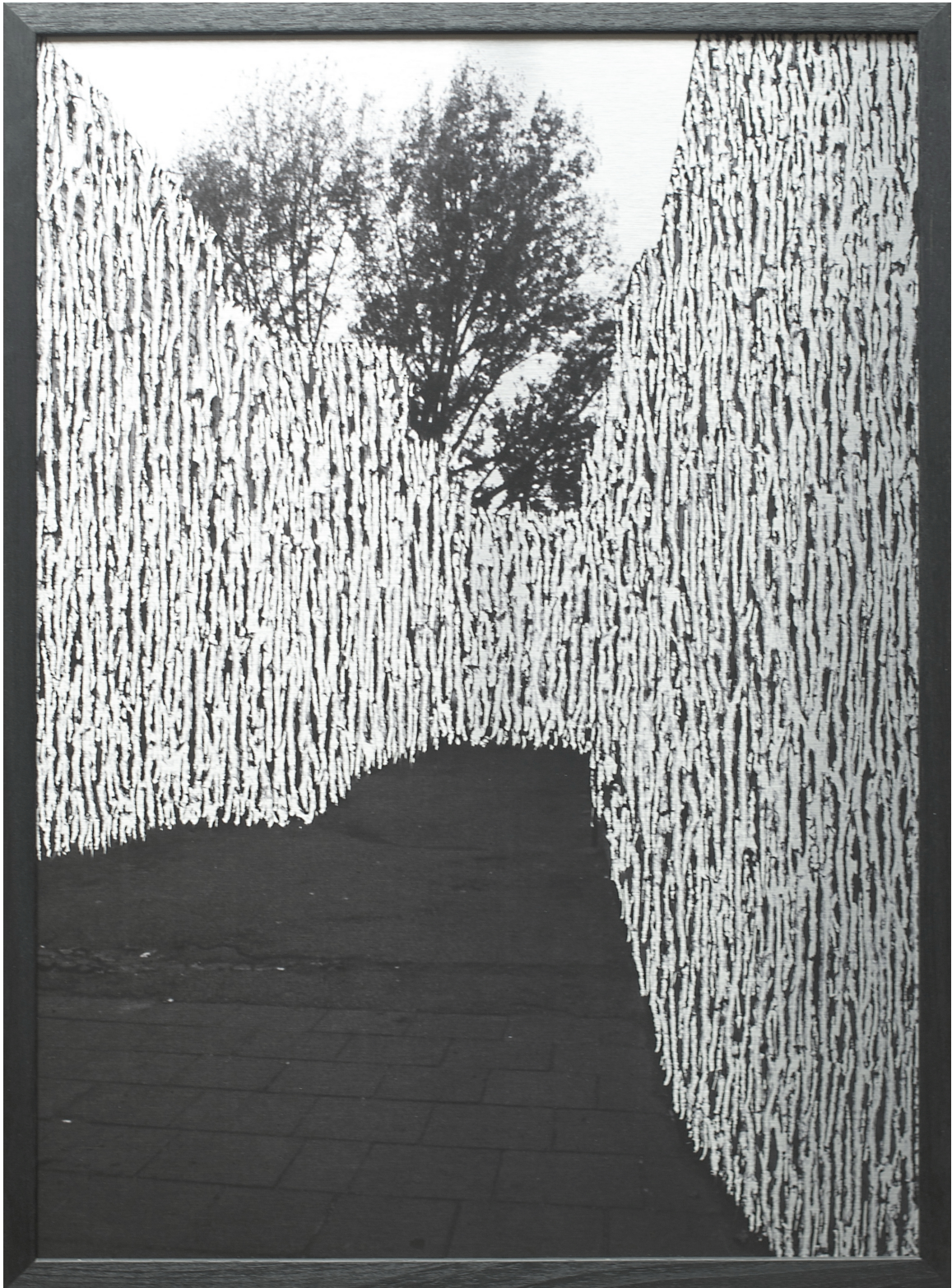
Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.



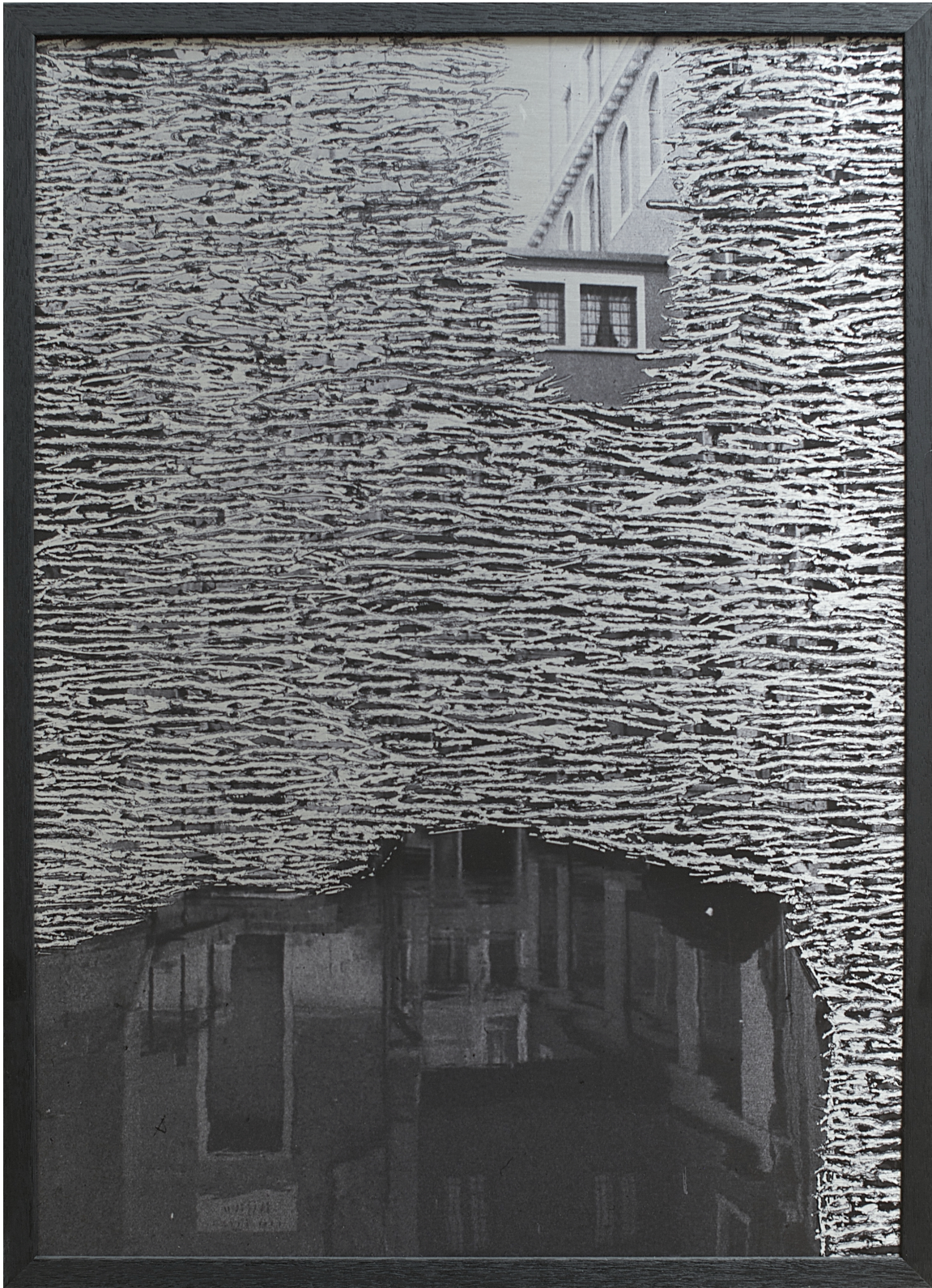
Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.



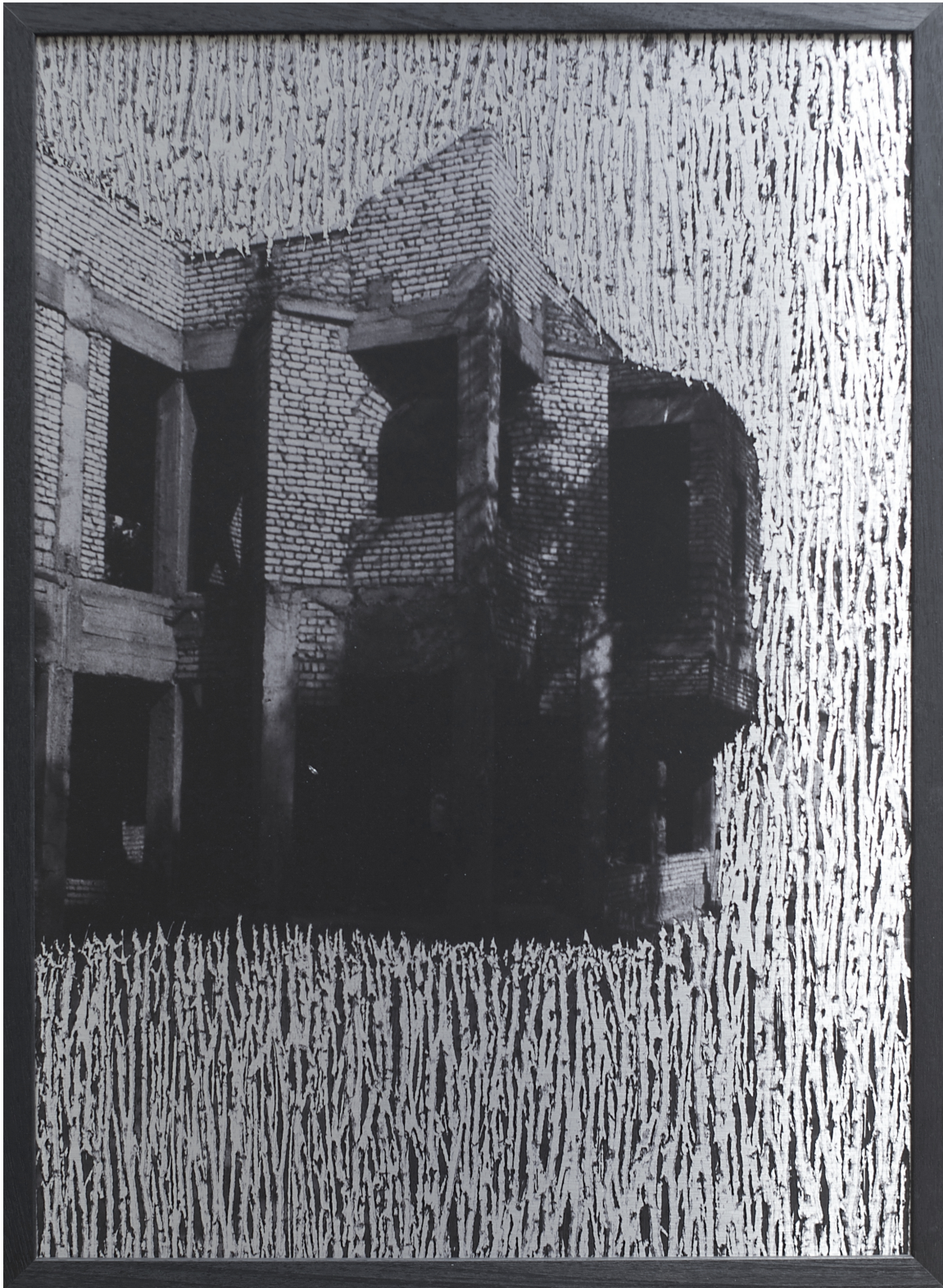
Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.







Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 75 x 45 cm.



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2014, 100 x 60 cm.



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2016, 60 x 40 cm. (*maquete*)



Bernardo Pena de Sousa Santos _____ *S/título*, 2016, 60 x 40 cm. (*maquete*)